

La circulation des motifs dans l'œuvre de Gustave de Beaumont : entre modèles médiévaux, restaurations et créations

Autor(en): **Neipp, Anne-Gaëlle**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Monuments vaudois**

Band (Jahr): **6 (2015)**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1053381>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

OUVERTURE

La circulation des motifs dans l'œuvre de Gustave de Beaumont

Entre modèles médiévaux, restaurations et créations

Anne-Gaëlle Neipp

Gustave de Beaumont (1851-1922) est un artiste genevois polyvalent, pratiquant aussi bien la peinture de chevalet que la peinture monumentale, et s'adonnant aussi parfois à la restauration de fresques médiévales. Formé à l'École des beaux-arts de Genève dans la classe de Barthélemy Menn, puis dans l'atelier de Jean-Léon Jérôme à Paris, ses sujets de prédilection sont la peinture de paysage et les scènes de genre, ce qui ne l'empêche pas d'avoir recours à un registre historique et allégorique dans sa peinture murale. Il obtient ses premières commandes monumentales grâce à sa formation auprès de Menn, décorant ainsi les voussures de l'escalier droit du Grand Théâtre de Genève¹ aux côtés d'autres élèves de son ancien professeur, Frédéric Dufaux, Francis Furet et Léon Gaud², et collabore à la réalisation du *Panorama Bourbaki* d'Edouard Castres³. C'est toutefois avec la restauration de la chapelle des Macchabées à la Cathédrale Saint-Pierre de Genève qu'il se fait un nom dans la décoration d'édifices publics.

L'étude de l'œuvre de cet artiste dans le cadre d'un mémoire de master⁴, à travers une approche confrontant ses restaurations et ses œuvres monumentales de création, permet de mettre en évidence la réutilisation de certains motifs entre ces différents champs d'action. Ce constat démontre que l'artiste ne dissocie pas les divers pans de sa carrière, mais que ceux-ci se nourrissent mutuellement, comme c'est généralement le cas à son époque.

DE LA RESTAURATION À LA PEINTURE

MURALE DE CRÉATION

Entre 1885 et 1888, Gustave de Beaumont est mandaté à la chapelle des Macchabées à Genève, afin de peindre un concert d'anges pour les voussures du chœur, remplaçant des fresques médiévales datant de la première moitié du XV^e siècle, attribuées à Giacomo Jaquerio⁵. Avant son intervention créative, le peintre genevois effectue des calques⁶ des fragments restants *in situ*, puis les sept anges les mieux conservés sont déposés⁷ par un restaurateur de Bergame, Giuseppe Steffanoni⁸. Ensuite, Beaumont crée des cartons pour sa reconstitution du décor médiéval. Pour cela, il s'aide des relevés préalablement réalisés, tout en inventant ce qui manque : il ajoute un triangle comme instrument à l'un des anges très fragmentaire (**fig. 1**) et invente entièrement les anges au tambourin et à l'orgue. La réalisation se fait à fresque, technique qu'il a apprise peu avant lors d'un voyage en Italie⁹. Ainsi, cette première « restauration » effectuée par le peintre n'en est pas vraiment une, en tout cas pas au même titre que celle qu'il fera plus tard au temple de Saint-Gervais, mais plutôt une reconstitution de l'ordre à la fois de la copie de l'œuvre médiévale et de la création. Cette dernière est tout particulièrement visible dans les éléments de bordures pour lesquels le peintre genevois est



1 Genève, chapelle des Macchabées, ange au triangle reconstitué par Beaumont, 1888, fresque (fonds GDB, carte postale, CM7).



2 Gustave de Beaumont, croquis pour l'ange du porche de Pressy, dit « ange au phylactère », [1901], crayon gris et sanguine sur papier, 35,5 × 16 cm, (fonds GDB, inv. 189).

aidé par le Bernois Arthur Kohler¹⁰. Les bordures, tout comme les anges, sont inspirées en grande partie des modèles médiévaux, alternant deux feuilles d'acanthé stylisées avec un losange ou un cercle, tout en subissant de légères modifications, notamment dans les motifs contenus dans les formes géométriques (fig. 1 et 3)¹¹.

Cette première « restauration », que Beaumont réalise au début de sa carrière, lui confère une certaine renommée qui lui vaudra d'être appelé au temple de Saint-Gervais (1904-1905), pour restaurer la chapelle de la Vierge. Le décor du Grand Théâtre de Genève (1877-1878) et la reconstitution de la chapelle des Macchabées lui permettent également d'obtenir plusieurs autres commandes monumentales, dont la frise de l'Ancien Arsenal (1890-1892), situé à quelques pas de la chapelle, et la décoration de la salle des mariages de la mairie des Eaux-Vives (1908-1914).

Premier grand chantier monumental de Gustave de Beaumont, le décor de la chapelle des Macchabées est une étape importante dans la carrière de l'artiste, dont l'impact est perceptible sur sa production ultérieure. En effet, c'est à

deux reprises, à l'occasion de la décoration du porche de la maison de l'architecte Ernest Cramer à Pressy en 1901 et lorsqu'il réalise un vitrail dans le cadre de la restauration de l'église de Confignon en 1905, qu'il va s'inspirer du travail précédemment exécuté à la chapelle des Macchabées en en reprenant les figures d'anges. A Pressy, il est chargé par Ernest Cramer d'effectuer une décoration pour laquelle il propose plusieurs esquisses. Deux d'entre elles sont aujourd'hui connues, l'une représentant un ange jouant de la harpe, réplique presque exacte de l'ange de la chapelle des Macchabées peint treize ans auparavant, à l'exception de la position des mains, l'autre croquis figurant également un ange, avec une banderole¹². C'est ce dernier travail qui semble convenir à l'architecte (fig. 2):

[...] une de ces figures y trouvera très bien sa place surtout celle qui tient une banderole. Il faudra nous entendre pour l'exécution, il me semble que le mieux serait une grisaille avec un dessin largement fait qui s'accorderait avec la rusticité de cette entrée¹³.

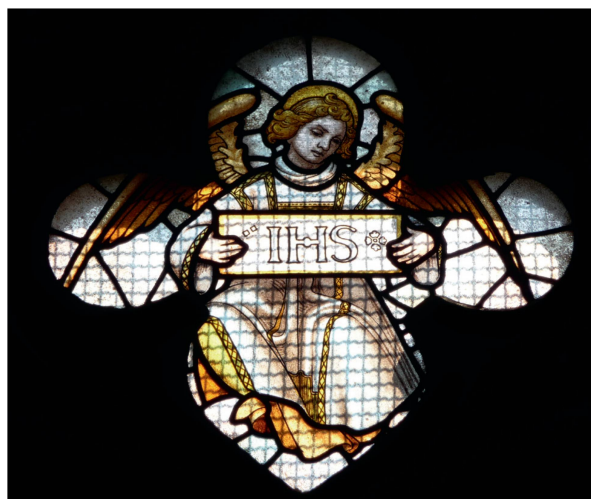
En dehors de l'instrument remplacé par un phylactère, l'ange de ce second croquis arbore la même position que l'ange au triangle de la chapelle des Macchabées (**fig. 1**). Les similitudes se retrouvent jusque dans les plis du vêtement, la position des ailes et la mèche de cheveux arrondie sur le front¹⁴. La proximité avec l'ange à l'aulos (**fig. 3**) est également frappante. Ceci s'explique par la ressemblance des deux motifs originaux de Jaquerio, mais aussi par l'intervention de Beaumont qui a sans doute encore rapproché les deux figures, s'inspirant de l'ange à l'aulos, très bien conservé, pour redessiner celui au triangle dont l'original était très fragmentaire et n'a pas été déposé.

Ce premier exemple démontre bien que, malgré la séparation actuellement établie entre le travail de restauration et celui de la peinture monumentale de création, ces deux domaines regroupant aujourd'hui des protagonistes différents ne font qu'un à la fin du XIX^e siècle. Gustave de Beaumont utilise donc l'expérience acquise sur son premier chantier de restauration pour proposer une nouvelle œuvre à son commanditaire. Cette démarche a très probablement avant tout un caractère pragmatique, puisque qu'elle permet à l'artiste un gain de temps considérable, la réutilisation d'une figure déjà conçue demandant bien moins de travail que l'élaboration d'une toute nouvelle composition, d'autant plus que Beaumont dispose alors de croquis, qu'il a précédemment réalisés d'après les peintures de Jaquerio, et d'études, conçues pour les anges réinventés¹⁵, qui peuvent lui servir dans la conception d'une nouvelle œuvre. Il s'agit aussi peut-être d'une volonté du commanditaire, l'intérêt pour le Moyen Âge étant développé au XIX^e siècle et au tout début du XX^e siècle.

Le second réemploi de l'une des figures d'anges de la chapelle des Macchabées, quelques années plus tard, confirme cette tendance. Cette fois-ci, il s'agit de l'ange à l'aulos (**fig. 3**) qui est repris pour un vitrail de l'église Saints-Pierre-et-Paul de Confignon, en 1905. Gustave de Beaumont est invité à réaliser un vitrail figurant les saints patrons de l'église dans le cadre de la restauration de l'édifice dirigée par Gustave Brocher, avec lequel il collabore au même moment à la restauration du temple de Saint-Gervais¹⁶. La composition effectuée par Beaumont est traditionnelle, avec saint Paul dans la lancette de gauche, tenant son épée et un livre, et saint Pierre dans celle de droite, bénissant et tenant les clefs qui lui ont été données par le Christ. Sous les deux figures en pieds, de petits anges agenouillés portent des médaillons comportant une dédicace, les noms des paroissiens donateurs, ainsi que le millésime¹⁷. Au-dessus des têtes des saints, dans un quadrilobe dont le lobe inférieur se termine en pointe, un ange vêtu de rose pâle et d'or tient un panneau marqué des lettres christiques IHS (**fig. 4**). Encore une fois, tout comme à Pressy, Beaumont réutilise le modèle d'un ange de la chapelle des



3 Genève, chapelle des Macchabées, ange à l'aulos reconstitué par Beaumont, 1888, fresque (tirée de EL-WAKIL & HERMANÈS 1979).



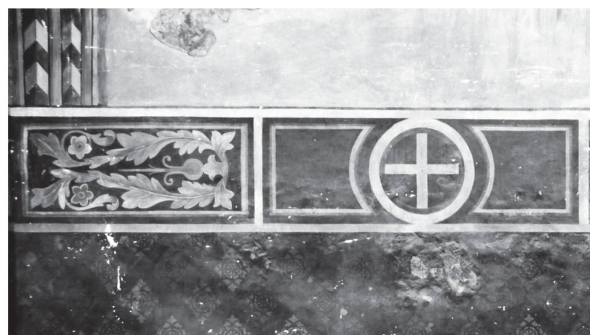
4 Confignon, église Saints-Pierre-et-Paul, détail de l'ange du quadrilobe, 1905, vitrail (photo Anne-Gaëlle Neipp).

Macchabées, tout en lui substituant son instrument au profit d'une banderole. Si l'iconographie est semblable, l'artiste joue cependant sur les couleurs, remplaçant le grenat et le rose par l'or, qui s'harmonise avec le reste de la composition et contraste avec les tons foncés des vêtements des saints. Le choix de cet ange en particulier tient peut-être à sa frontalité, par rapport à d'autres figures peintes de profil, s'intégrant en cela mieux à la symétrie générale du vitrail. La réutilisation du motif de l'ange permet à l'artiste de se consacrer en parallèle à d'autres activités : la restauration du temple de Saint-Gervais et l'enseignement dans la classe de figure de l'École des beaux-arts de Genève¹⁸.

Si les figures d'anges semblent avoir marqué la carrière monumentale de Gustave de Beaumont, un autre type de décors se retrouve de façon récurrente dans sa production artistique : les motifs ornementaux qui bordent ses compositions et servent à diviser l'espace ou à en souligner l'architecture.

Les premières bordures ornementales que Beaumont réalise sont celles de la chapelle des Macchabées. Quelques années plus tard, lors de son second chantier de restauration, à la chapelle de la Vierge au temple de Saint-Gervais, il réalise à nouveau plusieurs bordures différentes. Certaines complètent simplement les bordures médiévales devenues lacunaires, et ne seront donc pas traitées dans cette contribution, d'autres, en revanche, sont élaborées par l'artiste genevois : il s'agit de la large frise courant sous les représentations des saints (au sud) et sous les Évangélistes (à l'ouest) (**fig. 5**), constituée d'une feuille d'acanthé stylisée, d'un rectangle comprenant un cercle avec les armoiries de la Savoie et à nouveau d'une feuille. Pour cette bordure, Beaumont s'inspire des décors présents sur place dans l'intrados de l'enfeu, ainsi que des peintures de la galerie ouest du cloître de l'abbaye Notre-Dame-de-l'Assomption à Abondance, dont il reprend l'élément central rectangulaire. Cette source est également attestée par une étude du peintre présentant deux feuilles d'acanthé, dos à dos, de part et d'autre du motif rectangulaire¹⁹, cette façon de positionner les feuilles étant spécifique à l'abbaye, puisqu'aux Macchabées elles se suivent et qu'à Saint-Gervais elles se font face. Le rapprochement entre ces trois groupes de peintures médiévales s'explique par leur proximité temporelle, toutes de la première moitié du XV^e siècle, et par leur ressemblance stylistique due au fait que les artistes proviennent tous de l'école de Savoie²⁰. Ainsi, Beaumont n'hésite pas à s'en inspirer pour créer le décor de Saint-Gervais, tout en stylisant et géométrisant davantage ses motifs, comme il le fait à la chapelle des Macchabées.

La récurrence de ces modèles ornementaux se constate également dans le travail de création de l'artiste lors de son dernier chantier de peinture monumentale, entre 1908 et 1914, à la mairie des Eaux-Vives, où il réalise un décor pour la salle des mariages. Il obtient de très bonnes critiques pour cet ouvrage, y compris de son ancien camarade Ferdinand Hodler, qui ne partage pourtant généralement pas son point de vue en matière d'art²¹. L'ornementation de la salle des mariages se compose d'allégories, de scènes historiques et de paysages, séparés les uns des autres par des bordures très simples pour les allégories et plus complexes, avec des feuilles d'acanthé, pour les autres scènes²². Ces bordures sont inspirées du temple de Saint-Gervais, reprenant les feuilles d'acanthé stylisées aux volutes présentées face à face de l'intrados de l'enfeu, tout en simplifiant encore le motif (**fig. 6**). On y retrouve les petites



5 Genève, temple de Saint-Gervais, chapelle de la Vierge, détail de la paroi ouest avec l'intervention (restauration et création) de Beaumont en 1904-1905 (Archives de la Ville de Genève, fonds Crephart-Hermanès).



6 Genève, mairie des Eaux-Vives, salle des mariages, détails de la bordure du Quai des Eaux-Vives, 1909 (photo Anne-Gaëlle Neipp).

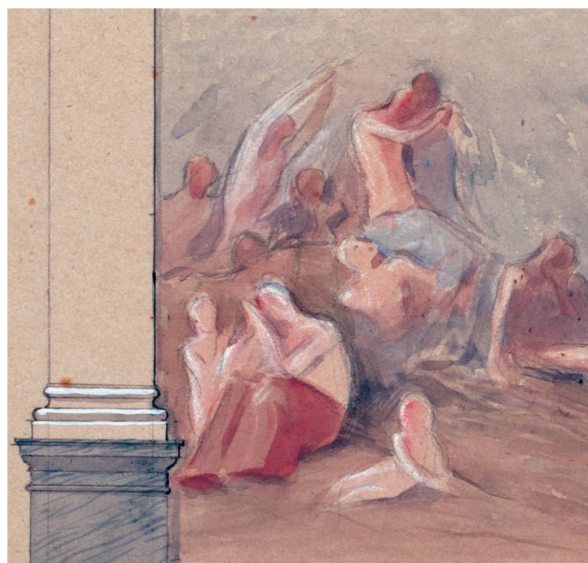
fleurs à cinq pétales de Saint-Gervais, également présentes à Abondance. En ce qui concerne l'alternance des séries de deux feuilles séparées par des cercles et des carrés, c'est des Macchabées que l'artiste s'inspire. Les éléments décoratifs des arrière-plans des allégories ainsi que ceux des petites parties ornementales de la mairie des Eaux-Vives se réfèrent aussi au décor de Saint-Gervais. Ils sont issus des semis de fleurs géométrisées des parties basses de la chapelle. Ainsi, le semis de fleurs jaunes et noires sur fond vert de la mairie cite celui que Beaumont effectue pour la partie inférieure de la scène des Évangélistes au temple. Bien que le fond y soit rouge et les fleurs plus rapprochées les unes des autres, la structure demeure identique. Les peintures médiévales qu'il restaure servent donc au peintre de réservoir de motifs, dans lequel il puise pour ses autres grands décors, soulignant à nouveau la perméabilité entre les domaines d'activité de l'artiste.

DE LA PEINTURE MURALE À LA PEINTURE DE CHEVALET

En 1892, alors qu'il est occupé à la réalisation de la frise de l'Ancien Arsenal, qui conte l'histoire de Genève depuis les peuplades primitives jusqu'aux votations populaires de la fin du XIX^e siècle, le peintre est encouragé par son père à participer à un concours pour la décoration de la cage d'escalier du Tribunal fédéral de Montbenon à Lausanne²³. Un premier concours, lancé par la Commission fédérale des beaux-arts, avait déjà eu lieu en 1891 sans déboucher sur une réalisation. La Commission ouvre alors un second concours en 1893, auquel Gustave de Beaumont participe et dont il ressort avec le troisième prix, ex aequo avec un de ses amis, Edouard Ravel, derrière Ernest Biéler, qui obtient le deuxième prix, le premier n'étant pas décerné²⁴.

La surface à décorer est composée de deux grands panneaux se faisant face sur les murs ouest et est et de sept compositions rectangulaires plus petites formant une frise²⁵. Beaumont joue avec cet espace en prolongeant la frise, constituée par les rectangles, dans la partie supérieure des deux panneaux, choix loué par le jury²⁶. Il y représente les différentes faces de la Justice: la Justice protectrice, la Justice législatrice et la Justice punitive²⁷. En plus des maquettes demandées lors du concours, un morceau grandeur d'exécution doit également être fourni. Pour cela, il choisit un détail du panneau représentant *La Justice écoutant la Vérité et protégeant l'innocent* (fig. 7-8): une femme, la tête posée sur ses mains jointes, et un enfant en prière²⁸. Le peintre opte pour la technique de la fresque, se démarquant ainsi des autres artistes²⁹. Il en est félicité par son ami Paul Robert, également membre du jury, qui lui écrit: «Ta figure à fresque avait à mon avis de grandes qualités, surtout dans le sentiment intime»³⁰, ainsi que par Eugène Burnand, autre ami avec qui il entretient une abondante correspondance, lequel lui affirme: «J'ai beaucoup aimé le sentiment de ton morceau de fresque d'une bien noble allure»³¹.

La famille de l'artiste possède un croquis aquarellé de ce détail choisi pour le morceau grandeur d'exécution, où la femme porte un vêtement rouge (fig. 9). Bien que le tracé soit rapide, la tristesse se lit sur le visage du personnage féminin. Si le morceau peint à fresque n'a pas été retrouvé, le carton qui a permis sa réalisation a été conservé³². Il reprend le cadrage et la posture de la femme et de l'enfant du croquis en précisant les traits (fig. 10). Là encore, l'expression de la femme est faite de délicatesse et de tristesse. Ce carton, réalisé à la mine de plomb, rappelle ceux exécutés peu avant pour la décoration de l'Ancien Arsenal, bien qu'il n'ait aucun rehaut de couleur contrairement à ces derniers³³.



7 *Etude pour le concours du Tribunal fédéral de Montbenon, La Justice écoute la Vérité et protège l'innocent, 1894, détail (propriété de la Confédération suisse, Berne / voir fig. 8).*

Malgré des épreuves de concours saluées par la critique³⁴, Beaumont ne réalise pas son projet, n'ayant obtenu que la troisième place. Ce sera finalement Paul Robert qui, hors concours, décorera la cage d'escalier entre 1898 et 1906³⁵. Cependant, le travail du peintre n'est pas perdu puisqu'il utilise son carton comme étude pour une peinture de chevalet de grand format. Il s'agit d'un tableau intitulé *La Mélancolie*³⁶ (fig. 11). Ce tableau reprend les figures de la femme et du jeune garçon, y ajoutant un second garçonnet assis de dos tourné dans leur direction. La posture de la femme est similaire à celle de l'épreuve de concours pour le Tribunal, avec pour seule différence la couleur bleu nuit de son vêtement, qui était encore rouge dans la première étude du tableau³⁷. Le petit garçon, par contre, fixe la femme au lieu de regarder devant lui, et n'adopte pas une attitude de prière, puisqu'il tient sa main gauche sur son ventre et la droite le long du corps. Le groupe est ainsi clairement repris du projet pour le Tribunal tout en ayant subi quelques légères modifications afin de s'adapter au thème et au lieu idyllique du bord du lac. Quant au second enfant, il évoque la figure filiforme semi-étendue à la droite du groupe sur la maquette de *La Justice écoute la Vérité et protège l'innocent*, bien qu'installé dans le sens opposé.

Une fois encore, Gustave de Beaumont se sert de son travail passé afin de développer de nouvelles créations. Dans ce cas précis, si l'iconographie des figures demeure très proche du projet pour le Tribunal, il leur insuffle une autre émotion, passant de la supplication de la Justice à la mélancolie et à la rêverie.



8 *Étude pour le concours du Tribunal fédéral de Montbenon, La Justice écoute la Vérité et protège l'innocent, 1894, mine de plomb, aquarelle, gouache et peinture dorée sur papier, 57 × 82,7 cm (propriété de la Confédération suisse, Office fédéral de la culture, Berne, inv. W 2782).*



9 *Concours du Tribunal fédéral de Montbenon, étude d'un détail de La Justice écoute la Vérité et protège l'innocent, [1892-1894], mine de plomb et aquarelle sur papier, 37 × 23,5 cm (fonds GDB, inv. 115).*



10 *Carton pour le concours du Tribunal fédéral de Montbenon, qui sert ensuite d'étude à La Mélancolie, [1892-1894], mine de plomb et crayon blanc sur papier, 123 × 101 cm (fonds GDB).*



11 Gustave de Beaumont, *La Mélancolie*, s. d., huile sur toile, 165 × 250 cm, collection privée (tirée de Dobiaschofsky 1995).

UNE PRODUCTION VARIÉE

MAIS UNIFIÉE

L'étude de l'œuvre peint de Gustave de Beaumont révèle une grande diversité dans les techniques (huile, fresque, vitrail) et formats employés, tout en soulignant la connexion qui existe entre ses différents champs d'activités. Ainsi, comme les autres peintres de son époque, il est avant tout un artiste créateur, occasionnellement sollicité pour remettre en valeur une œuvre médiévale endommagée. Ceci explique qu'il lui soit parfois difficile de laisser de côté son style et son imagination, notamment dans les visages des anges, afin de respecter l'œuvre ancienne à sauvegarder. Le cas des Macchabées l'illustre bien, puisque le travail qu'il effectue, bien que basé sur les originaux de Jaquierio, propose une importante part de création, que ce soit par l'ajout d'éléments perdus pour les anges, ou par la liberté prise dans la réalisation des bordures. Cette liberté de l'artiste est aussi rendue possible par la dépose des originaux et le fait qu'il ne travaille pas directement sur ceux-ci, au contraire de ce qu'il fera plus tard à Saint-Gervais.

Mais si la création intervient lors de la restauration, cette dernière marque également, de façon permanente, le travail de l'artiste, le poussant au réemploi de certains motifs, en particulier les figures des anges et les décors ornementaux de bordures. Il semble ainsi s'être attaché à ces représentations qui reviennent sans cesse jalonneur son parcours artistique. Bien qu'il réutilise des modèles dont il s'est déjà servi, il apporte toujours de légères variations à ses figures ou à ses compositions afin de les adapter au nouveau thème, qu'il s'agisse d'une commande privée, d'un édifice religieux ou encore d'une peinture de chevalet de grand format, comme c'est le cas pour *La Mélancolie*. Le lien qui existe entre ses travaux prouve qu'il ne les distingue pas comme appartenant à des catégories indépendantes et étrangères les unes aux autres, mais, au contraire, exploite le savoir acquis dans un domaine pour développer le reste de sa production. Ainsi, le cas de Gustave de Beaumont, en tant qu'artiste œuvrant en parallèle sur ces deux pôles que sont la création et la restauration, est intéressant pour l'histoire de ces deux disciplines, et illustre bien la pratique courante au tournant du XX^e siècle, où il est à la fois fréquent de réemployer des motifs et où les restaurateurs sont avant tout des artistes.

NOTES

¹ Ce décor a aujourd'hui disparu et aucune photographie le documentant n'a encore été retrouvée. Seules quelques études, en possession du petit-fils du peintre, Olivier de Beaumont, permettent de se faire une idée de cette composition allégorique. Voir Anne-Gaëlle NEIPP, *Les œuvres monumentales de Gustave de Beaumont : entre créations et restaurations (1877-1914)*, vol. 1, mémoire de maîtrise, dir. par Dave Lüthi, Université de Lausanne 2014, pp. 84-88.

² Emile DELPHIN, *Le Grand Théâtre de la Ville de Genève*, Genève 1913, pp. 10, 17.

³ Pour la réalisation du *Panorama Bourbaki* d'Edouard Castres, Beaumont est aussi entouré d'autres anciens élèves de Barthélemy Menn, tout comme au Grand Théâtre : Frédéric Auguste Dufaux, Louis Dunki, William Henry Hébert, Ferdinand Hodler, Louis Evert van Muyden et Henri Silvestre. Sans oublier que Castres lui-même a étudié auprès de Menn (Heinz Dieter FINCK & Michael T. GANZ, *Le panorama Bourbaki*, Besançon 2002, p. 33 ; Jura BRÜSCHWEILER, «La participation de Ferdinand Hodler au «Panorama» d'Edouard Castres et l'avènement du parallélisme hodlérien», in *RSAA* 42, 1985, p. 293).

⁴ NEIPP 2014 (cf. note 1).

⁵ Les peintures de la chapelle des Macchabées, réalisées par Giacomo Jaquerio, sont datées vers 1411-1413 par Frédéric Elsig (Frédéric ELSIG, «Le décor de Giacomo Jaquerio à la chapelle des Macchabées et la peinture à Genève dans la première moitié du XV^e siècle», in *Genava* 52, 2004, pp. 47-48).

⁶ Ces calques sont actuellement conservés au Centre d'iconographie genevoise (CIG) sous les cotes 736.5/301 à 736.5/310.

⁷ Les peintures déposées de Giacomo Jaquerio sont en possession du Musée d'art et d'histoire de Genève. Les sept anges conservés (inv. F 0232 à F 0238) sont actuellement exposés, ainsi qu'un fragment de peinture murale figurative (inv. F 0242) ; les fragments de bordures (inv. F 0239 à F 0241) demeurent dans les dépôts.

⁸ Giuseppe Steffanoni, originaire d'une modeste famille de la province de Bergame, est un célèbre restaurateur de tableaux et de peintures murales dans le nord de l'Italie et en Suisse. En Suisse, il dépose aussi une peinture de la Chiesa rossa (Arbedo, 1899) et les fresques de l'église Saint-Michel à Zoug (1899). Voir Leïla EL-WAKIL & Théo-Antoine HERMANÈS, «Restauration de la chapelle Notre-Dame des Macchabées à Genève : à propos du premier «strappo» de peintures murales en Suisse», in *NMAH* 30, 1979, 1, p. 29.

⁹ Gustave de Beaumont voyage en Italie (Venise, Padoue, Bologne et Florence) en 1885 pour apprendre la technique de la fresque (NEIPP I 2014 [cf. note 1], pp. 27, 53 et 181).

¹⁰ Leïla EL-WAKIL, «L'architecture de la chapelle», in *Chapelle des Macchabées*, Genève 1979, pp. 62-64.

¹¹ Cette comparaison entre les originaux de Jaquerio et les décors conçus par Beaumont est rendue possible grâce à la dépose de fragments de bordures, conservés dans les dépôts du Musée d'art et d'histoire de Genève.

¹² Ces deux croquis font partie du fonds Gustave de Beaumont (GDB), en possession d'Olivier de Beaumont.

¹³ Fonds GDB, A-GDB39, lettre d'Ernest Cramer à Gustave de Beaumont, 5 juin 1901.

¹⁴ Ce décor a aujourd'hui disparu et est uniquement documenté par ces deux esquisses et deux lettres de l'architecte Ernest Cramer

envoyées à Gustave de Beaumont en 1901 (fonds GDB, A-GDB39 et A-GDB40).

¹⁵ Une partie de ces croquis et études sont conservés dans le fonds GDB.

¹⁶ Gustave Brocher restaure aussi l'Hôtel de Ville de Genève en 1901, chantier auquel est lié Gustave de Beaumont en tant que membre du conseil de restauration, et le temple de Saint-Gervais en 1904-1905 (NEIPP I 2014 [cf. note 1], p. 69).

¹⁷ Dans le médaillon de gauche, situé sous saint Paul : «A leur chère / Eglise de Confignon / Pieux Hommage / de / Reconnaissance» ; dans celui de droite, sous saint Pierre : «Etienne Adolphe / GROS depute / Marie Louise GROS / nec Lançon / son épouse / 1905».

¹⁸ Gustave de Beaumont est professeur à l'Ecole des beaux-arts de Genève entre mai 1904 et juin 1906, dans la classe de figure, succédant à Barthélemy Bodmer, lui-même successeur de Barthélemy Menn, puis de janvier 1909 à mai 1913, dans la classe de figure, division supérieure, succédant cette fois-ci à Léon Gaud (Arnold NEUWEILER, *La peinture à Genève de 1700 à 1900*, Genève 1945, pp. 206-208).

¹⁹ Fonds GDB, projet de restauration pour les *Evangelistes*, 1904, mine de plomb et aquarelle sur papier (NEIPP II 2014 [cf. note 1], fig. 65).

²⁰ Tandis que les peintures de la chapelle des Macchabées sont datées vers 1411-1413 par Frédéric Elsig comme mentionné précédemment, les peintures de la chapelle de la Vierge à Saint-Gervais remontent à 1440 environ selon Philippe Broillet et Nicolas Schätti (Philippe BROILLET & Nicolas SCHÄTTI, «Le temple de Saint-Gervais : les remaniements de l'église paroissiale au début du XIV^e siècle», in *Genève, Saint-Gervais : du bourg au quartier*, Berne 2001 [MAH Genève II], p. 124) et sont attribuées, par Frédéric Elsig, au Maître d'Abondance pour la scène représentant les *Evangelistes* et à un artiste de l'entourage de Giacomo Jaquerio pour la *Vierge de miséricorde* (Frédéric ELSIG, «Maître d'Abondance», in *Artistes à Genève : de 1400 à nos jours*, dir. par Karine Tissot, Genève 2010, p. 388). Les peintures du cloître d'Abondance sont quant à elles datées de la première moitié du XV^e siècle, plus précisément autour de 1430, et attribuées au Maître d'Abondance par Daphné Recrosio (Daphné RECROSIO, «Les peintures murales du cloître d'Abondance : histoire d'un succès précoce», in *RSAA* 60, 2003, pp. 257-276).

²¹ Ferdinand Hodler et Gustave de Beaumont étudient ensemble dans la classe de Barthélemy Menn entre 1871 et 1874. Ferdinand Hodler vient témoigner son admiration pour l'œuvre de Beaumont lors de l'inauguration des peintures de la mairie des Eaux-Vives, («Chronique genevoise. L'esprit et l'argent», in *GdL*, 2 mars 1914). Sur la réception du décor de la mairie des Eaux-Vives et les rapports entre Hodler et Beaumont, voir NEIPP I 2014 (cf. note 1), pp. 119-120.

²² En partant de l'entrée et en tournant dans le sens horaire (les points-virgules séparant les murs et les virgules les compositions), l'iconographie est la suivante : deux femmes entourant un médaillon portant l'inscription «Aquis-vivis felicitas 1909», *Débarquement des Suisses au Port-Noir, 1^{er} Juin 1814*, deux femmes tenant les armoiries de Genève, *Fête des Archers au Pré l'Evêque, 4 Juillet 1771*, ornement décoratif ; rade en 1913, bord du lac en 1813 ; ornement décoratif, allégorie de la Lecture de la loi et du Mariage civil, ornement décoratif ; *Quai des Eaux-Vives*.

²³ Fonds GDB, P12E1L71, lettre d'Henri de Beaumont (père de l'artiste) à Gustave de Beaumont, 20 janvier 1892.

²⁴ Laurent LANGER, *La peinture murale officielle suisse autour de 1900 : la décoration intérieure de l'ancien Tribunal fédéral de Montbenon*

à *Lausanne (1891-1906)*, mémoire de licence, dir. par Philippe Junod, Université de Lausanne 2002, pp. 21-24, 40-42 et 47.

²⁵ La description de la surface à peindre se retrouve dans l'article de Charles VUILLERMET, « La décoration du Palais de justice fédéral II », in *GdL*, 19 novembre 1894, p. 2.

²⁶ « Pour renforcer l'unité et la cohésion de son projet, M. G. de Beaumont s'est efforcé de relier toutes les parties les unes aux autres non seulement par les sujets, mais par les lignes d'ensemble de la composition. Il a trouvé une combinaison grâce à laquelle la frise se prolonge par la partie supérieure des deux panneaux » (*Journal de Genève*, 23 novembre 1894, p. 3).

²⁷ La Justice protectrice est représentée dans *La Justice écoute la Vérité et protège l'innocent*, projet pour le panneau central du mur ouest, la Justice législatrice dans *La Justice dicte les lois*, prévue sur le mur nord et la Justice punitive dans *La Justice poursuit le coupable*, envisagée pour le panneau central du mur est.

²⁸ VUILLERMET 1894 (cf. note 25), p. 2.

²⁹ Eugène Burnand félicite Gustave de Beaumont d'avoir persévéré dans le concours pour le Tribunal et pense que: « le fait que tu [Beaumont] soumettras au jury un projet de fresque me paraît de bon augure » (Fonds GDB, EBU-GDB25, lettre d'Eugène Burnand à Gustave de Beaumont, 8 septembre 1894).

³⁰ Fonds GDB, PR-GDB18, lettre de Paul Robert à Gustave de Beaumont, 29 décembre 1894.

³¹ Fonds GDB, EBU-GDB27, lettre d'Eugène Burnand à Gustave de Beaumont, 20 décembre 1894.

³² Ce carton fait partie du fonds GDB.

³³ Les dix-huit cartons pour l'Ancien Arsenal, réalisés entre 1890 et 1892, sont propriété du Musée d'art et d'histoire de Genève et conservés dans les dépôts du Cabinet d'arts graphiques dudit musée. Leurs cotes sont inv. D 1998-0269 à inv. D 1998-0274 et inv. D 1998-0410 à inv. D 1998-0421.

³⁴ *Journal de Genève* 1894 (cf. note 26), p. 3; fonds GDB, PR-GDB18 (cf. note 30); fonds GDB, EBU-GDB27 (cf. note 31).

³⁵ LANGER 2002 (cf. note 24), pp. 47, 49 et 52-53.

³⁶ Ce tableau est vendu en 1995 par la maison de vente aux enchères Dobiaschofsky. Son titre n'est probablement pas un choix de l'artiste, mais plutôt des historiens de l'art, puisque dans le catalogue de vente, il est aussi nommé en allemand: *Sinnende Frau und zwei Kinder am Strand*, qui est davantage une description de l'œuvre qu'un titre (*Dobiaschofsky Auktionen Bern. Schweizer Kunst: Freitag, 5. Mai 1995*, Berne 1995, p. 16).

³⁷ Cette étude pour *La Mélancolie* est conservée dans le fonds GDB.